Reîntâlniri repetate cu... O SCRISOARE PIERDUTĂ

(Grigore Constantinescu – 21 ianuarie 2013)

Suntem în secolul XXI, al doilea deceniu, teatrul lui Caragiale își păstrează destinul de literatură inspiratoare pentru spectacolul de operă, devenind treptat o paralelă componistică valabilă și continuă a creației originale, prioritar adresate scenei cu texte vorbite. Enumerarea lucrărilor din secolul ce a trecut nu este necesară, pentru a convinge spectatorul de această realitate, subiect de cercetare de altfel, în domeniul istoriei muzicii românești. De asemenea, evaluarea titlurilor cu muzică adiționată dovedește seriozitatea abordărilor, fiecare compozitor propunând soluții, variante şi opinii în vecinătatea cuvintelor scrise. Chiar cu intervenția autorii libretelor, în care se adaugă originalelor versiuni diferite, de la versificarea din capodopera lui Paul Constantinescu la muzicalizarea textului integral la Matei Socor sau Anatol Vieru, interpretarea simbolistică la Adrian Iorgulescu. Firește, acolo unde structura piesei este mai amplă (**D'ale carnavalului sau O scrisoare pierdută**) intervenția libretistului condiționează noua arhitectură potrivită cu proiectul operei. Un domeniu mai rezervat, dar nu lipsit de valoare, este cel al dramei, fie preluată din textul teatral, de Sabin Drăgoi, fie inspirată de stuctura prozei pentru **O făclie de Paşti**. În ultimele decenii, au apărut de asemenea variantele de gen, balet sau musical, căci totul este posibil dacă există argumente.

Pentru oricare dintre aceste proiecte, Ion Luca Caragiale se autodefinește, mărturisid posibila înrudire cu arta sunetelor:

„Particularități: **Meloman, ureche, memorie şi gust muzical bine dezvoltate**."

Ce ne poate convinge că avem dreptate afirmând drept real interesul lui Ion Luca Caragiale pentru muzică? Un prim argument, mai îndepărtat de subiectul muzical propriu-zis, ar fi cele scrise de el cândva, într-un amplu eseu despre artă... Este aici ceva care, prin nota sa serioasă, ne conduce către o anume latură a personalității marelui om: „Opera va fi şi va trăi; puțin importă cât: o clipă, un veac, ori mai multe. Oricât va fi trăit, dacă a trăit e destul. Între a nu fi şi a fi e o nemărginire, față de care deosebirile de durată a ființelor sunt reduse la nimic." Iată un gând curajos și o luare de poziție la care, fără ezitare, ar adera oricare mare muzician, de acum sau din veacurile dinaintea noastră.

Suntem sau nu obișnuiți a vorbi despre ilustrul dramaturg în alte condiții decât cele ale spectacolului? Adesea, asemănările dintre teatrul său și societatea românească de oricând sunt dovada unei persiflări a epocii la care se face referire, dar nu și a unei suficiente cunoașteri a operei scriitorului. Ce este impresionant la Caragiale aparține însă de procesul creației în sine, și tocmai din această perspectivă îndrăznim să-i învecinăm personalitatea cu lumea muzicii. Caragiale ne mărturisește, cu o maximă seriozitate: „Arta este, cum am putea zice mai bine? este încercarea spiritului omenesc de a satisface o mare nevoie a spiritului omenesc". Da, tocmai despre această relație atât de înaltă poate fi vorba, iar Caragiale s-a simțit întotdeauna cuprins de muzică, mai ales în momentele sale de inspirație, supuse apoi muncii de finisare. Îl apropiem astfel pe scriitor de compozitor, căci piesele sale au aceeaşi finețe de cizelare care seamănă cu o partitură din care niciun sunet nu poate fi clintit fără a provoca dezordine: „O operă de artă este o ființă, afirmă Caragiale, o ființă căreia însuflețitorul de viață nu este decât talentul. Fără această flacără de viață,

flacără mai misterioasă și mai nedefinită decât razele Roentgen, poți căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice.” Și, mai adaugă scriitorul, vorbind despre talent și privind spre muzică, în paralel cu literatura: „Căci acesta e marele cuvânt în artă și-n literatură: **te prinde, ori nu te prinde**. Aici stă toată chestia talentului – și fără talent, singurul care te face să nemerești fără să vrei chiar, nimic nu te poate prinde, oricâtă bunăvoință ai avea să te lași prins.” Poate, așa cum se subliniază, talentul este condiția primară, iar Caragiale îi acordă locul cuvenit în condițiile esențiale ale creației. Dar, la acestea, el mai adaugă – și este de apreciat modul în care o spune – că „A îndrăzni, iată secretul în Artă. A îndrăzni, va să zică a putea. Voiește și vei putea, luminează-te și vei fi!... Îndrăznește și vei cânta!”

La finalul anului care a marcat centenarul plecării în veșnicie a marelui scriitor asistăm la un important eveniment – premiera absolută pe scena Operei Naționale București cu **O scrisoare pierdută**, operă de Dan Dediu (o a doua versiune muzicală, după cea a lui Leonard Dumitriu, încă nereprezentată scenic). Starea de interes pentru premieră a fost creată de-a lungul anului cu prima audiție a unor fragmente prezentate în schițe de concert și semi montări la Studioul de Operă și Balet „Ludovic Spiess” sau în alte spații estivale din vara bucureșteană. Atractivitatea abordării comediei caragialene vine și din strategia pregătirii premierei absolute în vecinătatea campaniei electorale ce se finaliza tot în luna decembrie, presupunând o serie lungă de evenimente ce nu pot fi oprite, chiar dacă, dintr-o perspectivă sau alta, sunt sau nu sunt pe placul privitorilor de orice fel, pedeliști, peneliști, useliști, udemeriști...

Pentru creatorul partiturii, Dan Dediu, opera aceasta reprezintă o nouă experiență, într-o succesiune de peste un deceniu, cu formule diverse din care nu lipsesc ingredientele narative, teatrale, precum și interpretările de semnificații. Compozitorul „citește” cu muzică textele respective, cărora le oferă echivalențele sonore, timbrale sau ritmice, fără a le încărca prin formulări definitive. De aici reiese procentul de viață al existenței-rezistenței procesului de creație, necesar dialogului cu interpreții și spectatorii. Pentru că este un realizator de muzică orchestrală, Dan Dediu dă frâu liber inventicii din domeniu, producând astfel o consistentă versiune orchestrală ce însoțește narațiunea teatrală de la un capăt la celălalt. Uimitoarele combinații timbrale trăiesc datorită pulsației ritmice și jocului variat al tempourilor, explicând contextul și „împingând’’ mai departe acțiunea, fără a lăsa să se manifeste pleonastic celelalte diviziuni de comunicare, fie cea a personajelor – deci vocalitate, fie cea a imaginilor sonore, a ideilor, melosului, motivelor, facturilor de gen. Un astfel de complex depășește prin arhitectonică specifică oglindirea inițială a comediei caragialești inspiratoare, proiectând-o în direcția existenței unei alte creații. Autenticitatea noii versiuni pledează, firește, pentru o prelucrarea originală și personală a modelului, dorită de compozitor. Poate că unii ascultători vor formula o întrebare retorică: „ce ar fi spus Caragiale?” Să ne amintim că Victor Hugo a amenințat cu intentarea unor procese în justiție, procese judecate și pierdute de Donizetti sau Verdi, cei care au „accesat” textele sale teatrale, fără a fi primit aprobarea. Reacția dramaturgului român ar fi fost poate similară? Nu știm. Oricum, Caragiale nu și-a mărturisit dorința vreunei reluări muzicale a textului său și, de acolo unde se află, cum să aflăm dacă râde sau nu urmărind operele respective; nicidecum nu i se cunosc reacțiile față de versiunile regizorale, greu de închipuit. Destinul scriitorului este implacabil. Odată cu dispariția sa de pe mapamond, urmașii fac ce doresc din lucrările lor așternute pe pagina tipărită.

Pentru compozitorul de operă, libretul este primul stagiu de prelucrare al textului inspirator original, totodată pasul necesar spre procesul creației muzicale. În condițiile în care spectacolul se construiește pe interacțiunea acțiunilor libretistului, regizorului și compozitorului apar, așa cum

vedem în opera comentată acum, zone de intersecție cu rezultat unitar, altele cu rezutat parțial, momente specifie genului muzical abordat, momente mai puțin supuse legilor aceluiași gen. Firește, observarea secvențelor pozitive este de natură a conduce spre acțiuni „reparatorii" ale altor secțiuni care pot recepta unele intervenții post factum, fără a fi păgubitoare. Să ne explicăm la concret? Iată, **Prologul** operei, remarcabilă pagină componistică în care domină comentariul orchestral, este și cheia lămuritoare a existenței argumentului generator: „scrisoarea". Scena se luminează pe „obiect", căzut din buzunarul sau poșeta lui Zoe, lângă un felinar (leitmotiv de imagine, singular sau multiplicat, propus de scenografa Viorica Petrovici, pentru sugerarea spațiul citadin nocturn al orașului de provincie). Pe orizontală, pe verticală, în văzduh plutește simbolul jurnalului tipărit, „răspândacul" de știri mânuit de Cațavencu. Schimbul de propietari ai scrisorii explică transferul mesajului, devenit compromițător, de la Cetățean la buzunarul ziaristului. În câteva minute muzicale, totul este explicat cu maximă claritate, ca idee și expresie, vizual și auditiv. Absolut suficient! Cei interesați de genul operei știu că o lucrare care se inspiră dintr-un text celebru nu are nevoie ca libretul să-l repovestească în detaliu, deoarece spectatorul cunoaște narațiunea și poate fi plictisit de repetări aidoma, încă și comentate muzical. Așa-ceva nu se întâmplă în spațiul **Prologului** la actul întâi al operei. În cele ce urmează, însă, adesea relatarea riscă a fi pleonastică / cuvânt, cântat, mișcare, muzică/, slăbind pe alocuri interesul publicului dornic să vadă „cum se face", nu „ce se face". Prea multe descrieri în cuvinte, prea multe spații între acțiunile personajelor, un descriptivism care este adesea pigmentat cu replici de limbaj caragialesc ce nu trec de limita scenei când sunt cântate, chiar mânuite cu măiestrie de compozitor în ansambluri vocale de la septet la octet. Sunt observații sporadice, care nu acoperă generalul economiei de timp al întregului act.

Recunoaștem caricatura în verbiajul lui Trahanache („Aveți puțintică răbdare!"), dar nu și în relatările amănunțite ale vizitelor celorlalți în biroul Răcnetului Carpaților, cu relatări prea lungi pentru ca efectul de limbaj să nu-și piardă dinamismul. Este o problemă de libret (autor Ștefan Neagrău), acolo unde sunt utile câteva fraze concentrate, subliniate doar muzical și ritmic, recitative bine numite de cei vechi „secco". Finalul actului, reunind pe Zoe, Tipătescu, Pristanda și Cațavencu, Trahanache, Farfuridi, Brânzovenescu diluează oarecum din nervul existent mai mult în comentariul orchestral, cu deplasări ocolitoare ale personajelor în jurul unor idei sau exprimări prea cunoscute în ultima sută de ani. În planuri suprapuse, scena de teatru estompează astfel derularea muzicală și poate obosi spectatorul (probabil și interpreții).

Mărturisesc, așteptam, în aceste împrejurări, cu o anume teamă actul al doilea, ședința electorală și intriga paralelă din cabinetul lui Trahanache. Tocmai aici, demersul scenaristului, regizorului și creația compozitorului s-au întâlnit în intenții și realizare, oferind un autentic spectacol de teatru muzical, perfect în toate dimensiunile sale, inclusiv planurile scenice avansate, ce proiectează în sală vocile solistice (ceea ce nu fusese, până aici, întotdeauna, cazul). Nu încetăm să admirăm îndestul condeiul compozitorului, capabil a susține pulsul ritmic și variația melosului, în paralel cu inciziile polifonice, jocul registrelor și amplasările responsoriale. Mai mult, Dan Dediu găsește loc suficient pentru două grupări corale amplasate în manieră diferită, pentru a dialoga cu cei trei vorbitori (doi baritoni – Farfuridi, Brânzovenescu, un tenor – Cațavencu) perfect „întrebuințați" ca expresie teatrală, în contrapunct cu Trahanache și leitmotivele limbajului său de „prefect", ce acționează paralel cu cuplul „parșiv" Zoe – Tipătescu (și oglindirile languroase ale unui cuplu de dansatori de tango – Monica Petrică și Raul Oprea, Alina Ștefănescu și Ionuț Arteni).

Firește, compozitorul ne oferă în continuare, după balansul felinarelor, din care nu lipsește aluzia dansantă în comentariul muzical spectaculos prin oponența atitudinală, o secvență de intermezzo cu motive muzicale populist-electorale de folclor miștocar și o variantă pasional-hazlie amintind un vals „á là” Sostakovici, receptată ca atare de ascultători. Ultimul act îmbină tehnicile anterioare ca montaj, text teatral – tălmăcire muzicală, proiectând soluția morală (moralele) comediei. Debutul actului, momentul liric, revine lui Zoe, a cărei arie oferă anumite satisfacții solilocviului sentimental al eroinei care se pune în valoare, oarecum romanțios, înaintea scenei cu Cațavencu, mai puțin dramatică decât ne doream (problema vine din tempo, dar depinde și de interpretarea actoricească a partenerilor). Două treimi ale finalului aparțin veseliei electorale și demonstrațiilor becalizante ale lui Agamiță Dandanache, cu cam prea mult text. Economia de cuvinte, în favoarea exprimărilor celebre ale limbajului lui Caragiale, era de așteptat de la oferta libretului, cu o acțiune regizorală prea explicită (dar din care lipsesc... steagurile lui Pristanda). Compozitorul a avut aici viziunea unui carusel care trece de pledoarii, declarații, spre petrecere, dans, tratații cu „de-ale gurii” și învârteli combinatorii de film Disney. Unele imagini sunt pitorești și ne îngăduie ca, citându-l acum pe Caragiale, să arătăm ce așteptăm de la serialul fotogramelor concluzive. Cândva, scriitorul evocă amintirea unor momente de petrecere, necesare pentru a-și trăi autentic lumea din care provine: „...atunci, deannăuntru, ai să vezi că te afli la Moși, în miezul verii, subt un umbrar, la o masă rustică, înconjurat de cea mai veselă lume din lume. Ai s-auzi cimpoaiele Vlăscenilor și trâmbițele și tobele panoramelor, și țivloaiele și hârâitoarele copiilor, și guițături de purcei; ai să vezi baloane tricolore; unele captive, legănându-se la adierea vântului; altele, scăpate din mâna ageamiilor, ridicându-se libere, departe, spre înaltul văzduhului; ai să simți mirosul de țuică risipită, de gogoși prăjite în ulei, de cârnați și de fleici arse la grătar; ai să simți gustul lipicios de turtă dulce... și-ai să-ncepi să te aperi de muște...”. Am impresia că Dan Dediu a scris „la dictare”, după o astfel de pagină, muzica prin care încheie comedia sa muzicală cu „cântice”, cum spunea Alecsandri cu mult timp în urmă. Uimitoare este concepția sa stilistică, lipsa de sfială în a scrie melodii și motive dăruite momentului, „pescuite” de pretutindeni ca timp și geografie aluzivă occidental-orientală. Totodată, cunoscându-l, nu presupunem că s-a amuzat compunând; scrisul partiturii nu a fost o distracție. Dimpotrivă! Dar a acceptat zborul fantezist a clipei de orientare cosmogonică în recreerea unei lumi românești, pline de viață și de modele valabile social și politic pentru noi, cei de astăzi. De aici și speranța remodelărilor ce urmează experienței de premieră, în direcția adevărului necesar, pentru a plasa cu efect, după legile economiei de piață, rezultatul unui efort creator considerabil. Dacă pleci zâmbind de la vizionarea și ascultarea operei sale, chiar și fără să fi râs în hohote, ca „la Iunion”, efectul este cel dorit de compozitor și de ceilalți contribuabili laolaltă cu el. Reprezentația poate fi urmărită și revizionată, fără a te osteni.

Regizoral, distribuția alcătuită de Ștefan Neagrău trebuie să răspundă cât mai mult cerințelor muzicii, evitând mimetismul montărilor comediei inspiratoare (ceea ce se și întâmplă uneori). Grafia registrației ascultă de legile operei, convingându-ne sau nu dacă s-a ales bine interpretul. Poate că Pristanda nu are model comic și nici o înțelepciune parșivă, în versiunea lui Ștefan Schuller, preocupat mai mult de linia vocală (vezi aria din actul întâi) decât de cei cu care relaționează. Iustinian Zetea compune altfel pe Pristanda, cu un efect teatral care este slujit expresiv de glas. De asemenea, „Madame de Pompadour”, a orășelului în cauză, tinde mai mult spre Julietta, spre ieșirea din adolescență, pufăind țigara aprinsă. Văzută astfel, cu abilitățile scenice și vocale ale sopranei Tina Munteanu, Zoe nu este nici Veta, nici Zița, nici Mița în portretul desenat cu o oarecare lipsă de simpatie pentru locul pe care îl ocupă „dama” în cercul masculin ce o înconjoară. Varianta Simonidei Luțescu ne-o amintește actoricește pe Elvira Godeanu, aici o „damă” care cântă convingător și este „șarmantă”. Privirile adresate de Tipătescu ar putea fi mai

pofticioase față de ea, mai convingător amenințătoare față de Cațavencu și mai complice față de Trahanache, diversitate neconformă cu simpla ținută de „macho” adoptată de Ștefan Popov care, de altfel, are o voce agreabilă, unitară timbral, și o dicțiune pitorească, însușiri insuficient valorificate (mai ales în aria din actul al doilea, care îmi pare cam lungă, cântată însă de Florin Simionca cu o energie teatral-muzicală ce smulge aplauze). Descinzând din comedia inspiratoare, cuplul de baritoni comici, Farfuridi & Brânzovenescu, își află asemănarea cu perechi filmice ale ecranului american interbelic. Regia a găsit aici două soluții, deosebite și asemănătoare totodată. Vasile Chişiu merge pe pateticul demonstrativ, cântând pasional idei banale, Daniel Pop îl urmărește în maniera unei fidelități gudurătoare ce subliniază, ca muzică și teatru, caricatura. Altfel, dar cu un rezultat asemănător şi valabil, cuplul Daniel Filipescu (aplaudat pentru aria „Trădare”) şi Şerban Vasile (plin de haz cand se învlăluie în ițele telegrafului) împlinesc misiunea comică fericit. Îmi pare că amândoi, la fiecare cuplu, sunt de neînlocuit, ca de altfel și rivalul lor, Cațavencul lui Andrei Lazăr, a cărui evoluție se fundamentează pe o cunoaștere artistică ce îmbină cultura cu atitudinea, servind, prin fizic și dotare sonoră, personajul, intrigantul venit la Caragiale pe filiera Molière. Lucian Corchiş nu îl imită, este mai intrigant, alunecos, cântă cu efect aproape întreaga partitură, pierzându-şi însă energia economisită pentru final. Pentru amândoi, linia vocală are o expresie dezinvoltă, prezența scenică este, în contre-emploi, cea a unui tenor care iubeşte cu patimă, dar nu femeia, ci mijlocul prin care i se oferă puterea. Efectul este subliniat de aprobarea publicului, pentru voci bine conduse, cărora nimeni nu le cere doar acute și volum, ci frază și inteligență. Din tradiția montărilor anterioare, a comediei teatrale, descinde și Cetățeanul turmentat. Om cumsecade, nici excesiv de prost, nici exagerat de bețiv, cântând fără să își agreseze interlocutorul, Liviu Indricău este o altă variantă de tenor în contre-emploi, personaj care se face remarcat prin faptul că reprezintă una dintre „cheile” **Scrisorii pierdute**. Apropos de „chei”, comunicarea poștală își află în spectacol o triplă semnificație, fie prin telegrame, fie prin scrisori, mai puțin prin sugestia relaționării cu telefonul (încă absent în epocă). Poate că și excesul de fumători care se perindă pe scenă merită „taxat”, ca emancipare a viciului pe o scenă publică (atunci și acum).

Pe treptele valorice mai înalte ale distribuției (variabilă, după cum știm, de la o reprezentație la alta) se află Trahanache, acum mai vârstnic cu câteva decenii, față de predecesorul său, Rică Venturiano. Este tot un rezoneur, are însă alte ticuri verbale, conduce dezinvolt adunările electorale, acceptă nemărturisit să fie înlocuit în cuplul familial, cum se întâmplase mai demult în **Noaptea furtunoasă**. Relația Titircă – Chiriac este mai mondenă social între Trahanache – Tipătescu... Nimic nou sub soare, promovarea continuă prin bună înțelegere. Demonstrația lui Florin Diaconescu, cu haz în replică, chip și intonație „haioasă” a textului cântat, este printre cele mai apropiate de spiritul lui Caragiale. Vocal slujit de o declamație mai eficientă sonor, Valentin Racoveanu nu se lasă „prins” - vorba lui Nenea Iancu – de jocul aparenţelor ce pot să sublinieze ridicolul situației sale cunoscute de mai mulți onorabili ai orașului.

L-am amintit firește, la locul potrivit, pe Agamiță, în variantă becalizată aici, vorbind prea mult pentru ce are de spus. Observăm deocamdată absența compoziției teatrale personalizate pentru Răzvan Georgescu, limitat la execuția corectă a indicativelor regizorale, ceea ce face ca ascensiunea comicului să nu conducă spre acea culminație capabilă să încheie fabula. Altfel, mai alert și mai pitoresc, Adrian Strezea face un Dandaneche credibil pentru morala „scrisorii pierdute” oriunde, oricând. Așa s-au dorit distribuțiile sau astfel a ieșit „alchimia” realizatorilor (muzică, regie, scenografie). Nu-i uităm pe ceilalți semnatari, de la excelența dirijorală a lui Tiberiu Soare,

imaginea scenică a Vioricăi Petrovici (pentru costume mai sunt unele rezerve), la maestrul de cor Daniel Jinga, Florica Stănescu pentru mișcare și coregrafie, Cornel Dume pentru lighting design.

În privința lui Dan Dediu, revenirea la genul operei, a patra oară, nu este o simplă recidivă. Experiența inițală, cu **Postficțiunea**, i-a deschis apetitul aventurii scenice, continuate cu **Münhausen**, apoi cu investigarea în interiorul descrierilor psihologice din **Eva**. Sunt trepte ascensionale care duc spre confruntarea propusă de Scrisoarea pierdută unde, așa cum observam, mai mulți compozitori au dorit să realizeze propriile tălmăciri, nu doar pentru un text, ci pentru pagina scrisă de marele dramaturg. Gândim, referitor la Dan Dediu, că va urma un drum mai lung, în care creatorul lansează trasee multiple, descoperind că opera, ca gen, este o lume diversă, cu mereu alte posibilități de dramaturgie muzicală, simfonism, diversitate de stiluri și limbaje. **Scrisoarea pierdută** este un simbol al „timpului regăsit", pentru I.L. Caragiale, dramaturg și scriitor pentru care uitarea nu există, indiferent de clipa care trece.

Să ne amintim că există, într-unul din **Momentele** scrise de „Nenea Iancu", o replică genială. Slujitorul îl întreabă pe vizitator, cine este persoana care îl caută pe stăpânul său. Acesta răspunde laconic: „EU!", lămurire posibil să se legitimeze componistic, așa cum am constatat-o acum prin Dan Dediu, cu prilejul acestui centenar.